

Mise en abyme y teatralidad del relato en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) de Alonso de Castillo Solórzano

Mise en abyme and Theatricality of the Fictional Narrative in *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) by Alonso de Castillo Solórzano

Djidiack Faye

Université Gaston Berger de Saint-Louis
SENEGAL
djidiack.faye@ugb.edu.sn

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 705-718]

Recibido: 26-08-2022 / Aceptado: 25-09-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.43>

Resumen. Este artículo es un análisis de la hibridez genérica en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* de Alonso de Castillo Solórzano a través de la técnica de la *mise en abyme* y la teatralidad del relato novelesco. Hemos intentado demostrar cómo la construcción de espejos interiores ha contribuido al desdoblamiento de las historias y a su traslado de un género a otro. El carácter teatral de la prosa y la interpolación de piezas de teatro coloca la obra en el cruce de los dos géneros.

Palabras clave. Hibridez; *mise en abyme*; teatralidad; novela; teatro.

Abstract. This paper is an analysis of generic hybridity in *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* by Alonso de Castillo Solórzano through the technique of *mise en abyme* and the theatricality of the fictional narrative. We have demonstrated in this work how the construction of interior mirrors contributed to the duplication of stories and their transfer from one genre to another. The theatrical character of the prose and the interpolation of plays places the work at the junction of the two genres.

Keywords. Hybridity; *Mise en abyme*; Theatricality; Novel, Theatre.

1. INTRODUCCIÓN

Alonso de Castillo Solórzano es un escritor polifacético; es novelista, dramaturgo, poeta y hagiógrafo. Por eso, no acota con rigidez los espacios genéricos de manera que, en el caso de *La niña de los embustes*, por ejemplo, el territorio novelesco se dilata absorbiendo el espacio teatral, plasmando así una especie de escenografía novelesca. Castillo Solórzano ha cumplido siempre con el paradigma de la *variatio* en sus novelas tildadas de picarescas. Se nota en la producción novelística picaresca solorzanaiana la constante cabida que la prosa da al teatro como lo demuestran la lectura del *Entremés de la Castañera* por Lorenzo Antonio a sus compañeros de viaje entre Écija y Madrid en *Aventuras del bachiller Trapaza*, el engarce de la comedia *La Señoresa de Vizcaya* leída en *La garduña de Sevilla* por Jaime, fingido de poeta con el nombre de bachiller Domingo Joancho, la intercalación del entremés titulado *El comisario de figuras* en *Las Harpías en Madrid* y la representación de los entremeses *El barbador* y *La prueba de los doctores* en *La niña de los embustes*. Pero en esta última obra, el novelista va más allá de una mera obsesión de amoldarse al canon de la variedad predefinida por la teoría de la novela áurea y urde una trama en la que el teatro y la novela interactúan constantemente. En esta novela, tenemos al novelista Castillo Solórzano comediógrafo. La imbricación de los dos géneros es tan profunda que en *Teresa de Manzanares* el teatro es narrado y la novela es teatralizada.

Hay trabajos ya adelantados sobre la *variatio* de la obra de Castillo Solórzano, de los que podemos citar «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano» y «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», ambas publicaciones de Manuel Fernández Nieto¹; «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía narrativa y teatro en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*» de María Soledad Arredondo²; «La *variatio* en la teoría de la novela áurea: las novelas picarescas de Alonso de Castillo Solórzano: *Aventuras del Bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla* y *anzuelo de las bolsas*», de Djidiack Faye³; o «*Las Harpías en Madrid* y *coche de las estafas*, de Alonso de Castillo Solórzano: entre novela y puesta en escena», de Luana Bermúdez⁴. Pero es de notar que estos estudios se quedan, entre otros aspectos, en el análisis de la interpolación de los entremeses sin detenerse en la teatralidad de la prosa. Por eso, proponemos centrar nuestro estudio, primero, en la técnica de la *mise en abyme* como estrategia de integración del teatro en el relato novelesco y, luego, en la teatralidad de la narración.

2. LA MISE EN ABYME COMO TÉCNICA DE HIBRIDACIÓN

Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, define la *mise en abyme* como «toute enclave entretenant une relation de similitude avec

1. Fernández Nieto, 1983 y 1985.

2. Arredondo Sirodey, 2006.

3. Faye, 2016.

4. Bermúdez, 2017.

l'œuvre qui la contient»⁵. De manera más sencilla esta técnica narrativa consiste en intercalar dentro de un relato otro relato que le es idéntico en cuanto a la historia.

En la estructura de *La niña de los embustes*, la *mise en abyme* es el artificio manejado con mayor frecuencia para fundir los géneros. En el capítulo XI, el caballero don Jerónimo de Godoy se enamora de una dama que no le corresponde el sentimiento. Luego descubre que su pretendida es cortejada por un cantor capón de la iglesia. Así, don Jerónimo le escribe un romance satírico a la dama para reprocharle su mal gusto. Pero no es todo, ya que va a contratar a Teresa para que le haga una burla al licenciado Capadocia. Y para rematar su venganza del capón, don Jerónimo, inspirado en la burla de Teresa, redacta un entremés titulado *El barbador* aludiendo a la falsa barba que Teresa dijo hacerle al capón en la burla. Aquí la hibridez genérica opera bajo forma de *mise en abyme* entre poesía, prosa y teatro; la burla al capón se triplica mediante el poema escrito por don Jerónimo, la historia narrada por Teresa y el entremés representado. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer escribe que «El entremés permite, por tanto, una triple lectura de un mismo caso: la burla del lampiño, que junto con el episodio narrativo se satiriza en un romance y en la pieza dramática, y estructura a modo de desfile ante el espectador-lector»⁶. La representación teatral de la misma burla referida por la narradora-protagonista genera la elasticidad de la desventura del licenciado Capadocia e introduce la *mise en abyme* en la construcción novelesca como artificio fundamental que, además de permitir la colocación de la obra en el cruce de los géneros literarios, pone de relieve la ambivalencia del lector quien cobra el estatuto de lector-espectador. La *mise en abyme* es, en *La niña de los embustes*, el multiplexor mediante el cual Alonso de Castillo Solórzano brinda al lector simultáneamente tres pantallas genéricas del mismo acontecimiento. El múltiplex narrativo genera un acrecentamiento de la mofa aunando las tres formas estéticas: poética, novelesca y teatral. Hasta el léxico empleado al referirse al entremés robustece la idea de repetición, pues Castillo Solórzano tilda el entremés de «sobreburla» (p. 169) y la propia narradora habla de la dramatización con la que «se renovó la burla del desollado capón» (p. 179). «Renovar» y «sobreburlar» mantienen la idea de reduplicación, esto es, de *mise en abyme*. La interacción entre la novela y el teatro a través de la *mise en abyme* descansa en tres pilares fundamentales. El primero es la reconducción del personaje novelesco del capón que entra en escena como actor en la comedia. El segundo se refiere a la nueva posición de los personajes de la trama novelesca respecto de la comedia: don Jerónimo se convierte en el promotor de la comedia burlesca y Teresa en la invitada de honor y espectadora privilegiada de la misma. Por último, el tercer pilar es cuando Teresa, además de presenciar la representación del entremés, recibe el manuscrito de la mano de don Jerónimo de Godoy para entretener al lector con él. Así se puede leer: «...sin que nadie me conociese, pude estar en el teatro y ver representar el entremés, que por dármele después don Jerónimo y saberle de memoria, quiero que el lector se entretenga un rato» (p. 170). Este vaivén de los personajes que actúan al mismo tiempo en la novela y la comedia favorece la sutil esfumación de la línea divisoria entre ambos géneros y demuestra que en

5. Dällenbach, 1977, p. 18.

6. Gómez Sánchez-Ferrer, 2014, p. 196.

Castillo Solórzano «no sólo se trata de dar variedad, sino de integrar el entremés en la novela»⁷. Fernando Nieto escribe al respecto que «los entremeses se encuentran en perfecta «simbiosis» con la trama, a la que sirven como intensificadores de la burla y como desencadenante de la acción narrativa»⁸. Una idea compartida por María Soledad Arredondo quien añade que «Estamos, pues, más que ante una continuación del argumento, ante una intensificación de la burla por medio de la generalización y la caricatura subsiguiente»⁹.

Esta integración del material dramático es robustecida por la *mise en abyme* que salva la obra de una simple pegadura de géneros yuxtapuestos de manera heterogénea con el único objetivo de empapar la obra en la doctrina del «*Et per tal variat natura è bella*», verso del poeta Serafino Aquilano que Cervantes, principal artífice de la novela en España, había manoseado y erigido en un paradigma de la narrativa¹⁰.

El segundo caso de *mise en abyme* aparece en el capítulo XVI con la intercalación de otro entremés titulado *La prueba de los doctores*. Esta pieza surge cuando Teresa rechaza el amor del jefe de la compañía de teatro en la que ella trabaja. El pretendiente se venga de Teresa quitándole el papel principal que ella tenía para confiarlo a otra mujer. Enfadada por esta decisión, Teresa decide vengarse de su jefe fingiendo estar enferma a tres días de la representación para que esta sea un fracaso. Desesperado, el jefe de la compañía de teatro paga a unos médicos para que curen a Teresa antes del evento. Los médicos piden a Teresa su orina, pero la pícara se burla de ellos dándoles vino en lugar de lo solicitado sin que los doctores se den cuenta de ello. Y para mofarse de los falsos médicos que ni son capaces de diferenciar la orina del vino, Sarabia produce el entremés *La prueba de los doctores*. Aquí también se trata de otra «sobreburla», es decir, una reduplicación teatral de la burla anteriormente narrada. Asistimos a lo que Dällenbach llama «*mise en abyme* de l'énoncé ou fictionnel»¹¹ que él define como una «*citation de contenu*»¹². Aquí la vinculación entre narrativa y representación escénica es todavía mayor puesto que el autor del entremés no es ni más ni menos que el propio Sarabia, personaje del relato picaresco, marido de Teresa y actor de profesión. Además, esta pieza se ha inspirado en el pitorreo de Teresa quien, a estas alturas de la novela, pasa de peluquera a actriz. Así, ambas rechiflas son urdidas por profesionales del arte dramático, una transversalidad de los personajes que funciona como la correa de transmisión entre ambos géneros rompiendo todos los parapetos erguidos entre el teatro y la ficción novelesca. En los dos casos de *mise en abyme*, la interconexión entre el relato diegético y el metadiegético es cristalina. El entremés no es solamente deleitoso, sino que incide en la trama principal novelesca. Cada una de ambas dramatizaciones ha causado la desaparición de un personaje que, en este momento, está

7. Arredondo Sirodey, 2006, p. 45.

8. Fernández Nieto, 1985, p. 167.

9. Arredondo Sirodey, 2006, p. 45.

10. Ver Riley, 1981 y Campana, 1997.

11. Dällenbach, 1977, p. 76.

12. Dällenbach, 1977, p. 76.

teniendo un papel importante en la historia principal. La representación escénica de *El barbador* obliga al capón «a irse de Córdoba, acomodándose en Jaén con menos partido, por huir de que no le corriesen por las calles» (p. 179). Esta huida cierra el ciclo del licenciado Capadocia en la vida de Teresa. Con la desaparición definitiva del capón de la trama, no se da al burlado la oportunidad de vengarse como ocurre, por ejemplo, en el capítulo XVIII cuando los mofados don Esteban y don Leonardo se vengan de Teresa. El influjo de la metahistoria en la narración picaresca es también relevante en *La prueba de los doctores* puesto que este entremés desemboca en la muerte de Sarabia, personaje de gran envergadura en la vida de Teresa por ser, junto con la pícara, el gran modulador de la intriga principal. María Soledad Arredondo caracteriza a Sarabia en estos términos:

[...] estudiante y galán en la primera parte de la novela, es el autor de las décimas contra el corcovado, el responsable del adulterio de Teresa, y de la muerte subsiguiente de su viejo marido; cómico y jugador en la segunda parte, incita a su mujer a la infidelidad para vivir de sus encantos, la trata mal, y se gana una reprimenda del amante de Teresa, por dilapidar su dinero en el juego¹³.

Es pues un personaje muy influyente en la vida de la pícara. No nos parece nimio añadir aquí que, más allá de la mixtura genérica impuesta a los escritores de la época por la teoría de la novela, la interposición de los entremeses para burlarse de otros personajes forma parte del material novelable que Alonso de Castillo Solórzano extrae de la vida cotidiana áurea. En efecto, los espectáculos escénicos eran no solo ocasiones para divertirse, sino también momentos para ajustar cuentas con las venganzas mediante burlas en las representaciones. Esta función vengativa de la burla hace que la risa produzca víctimas y a veces violencia. Ignacio Arellano escribe con razón que

en el Siglo de Oro se da la circunstancia de que aunque lo risible funciona en principio ancilarmente —como instrumento de la sátira—, la propia fuente de la risibilidad (la *turpitudō et deformitas*) implica la existencia de víctimas de una agresión, víctimas consideradas dignas de sufrir una burla que es un modo de ataque contra alguna dimensión tenida por «viciosa» en cierta medida. Por eso la burla implicaba generalmente un daño y muchas veces violencia¹⁴.

Las burlas al licenciado Capadocia y a los falsos doctores han hecho efectivamente de ellos unas «víctimas de una agresión» intensificada por los redoblamientos de las burlas.

La peculiaridad de *La niña de los embustes* respecto de las demás obras picarescas de Alonso de Castillo Solórzano es el extenso espacio dedicado al teatro dentro de la narración, prueba de la intención del autor de demostrar que la representación histriónica y la narración novelesca son formas literarias diferentes pero compatibles. Fernando Nieto subraya al respecto que

13. Arredondo Sirodey, 2006, p.46.

14. Arellano Ayuso, 2020, p. 20.

no existía una delimitación clara entre los distintos géneros. [...] Así el lector, igual que en los espectáculos reales, encontraba en la narración temas y costumbres diarios uniendo literatura y realidad. Con estos ensayos se abría un camino a la novela moderna, en donde, como hizo Cervantes, se pueden aproximar y fundir el género dramático y el narrativo¹⁵.

La burla al licenciado Capadocia ocupa todo el capítulo XII y *La prueba de los doctores* casi todo el capítulo XVI. Los entremeses son espejos interiores majestuosamente colocados en la narración para modular la reflexividad de algunos fragmentos de la historia diegética. Es que el novelista ve en la dramatización de los episodios ya narrados un idóneo pretexto para profundir la ficción picaresca de una dosis de comicidad con la puesta en acción de figuras risibles en lugar de los personajes. En el primer entremés aparece la figura del glabro representado triplemente por un capón, un lampiño y un calvo, mientras que en *La prueba de los doctores* surge la figura del falso médico incapaz de diferenciar la orina del vino, por lo cual «compite con el albéitar en quien mata más hombres o más rocines» (p. 233). Al juntar estas figuras con la de la pícara, emblema del embeleco, Castillo Solórzano unifica la sociedad de los malhechores en una misma obra mediante dos formas literarias diferentes gracias a la hermandad que ha creado entre el teatro y la novela. Giulia Giorgi añade al respecto:

Incluso los personajes de las novelas calcan a menudo las *dramatis personae* de las piezas teatrales: faltos de caracterización psicológica, se presentan principalmente a través de sus acciones y parecen encarnar los personajes fijos —e inmediatamente reconocibles— de la comedia nueva: el galán, la dama, el personaje de barba, el figurón, etc.¹⁶

En resumidas cuentas, *la mise en abyme* hace operacional la reduplicación de las mismas historias gracias a los espejos narrativos que jalonan el relato picaresco. Además de esta técnica narrativa sería interesante ver también cómo la teatralidad de la prosa contribuye a la perfecta integración del teatro en la novela.

3. LA TEATRALIDAD DEL RELATO

En *La niña de los embustes*, Castillo Solórzano ha construido una novela *picarescómica* en la que él trasvasa las historias entre narración y representación escénica. El género picaresco nos ha acostumbrado a episodios jocosos que rozan lo teatral pero el caso de *La niña de los embustes* es particular ya que la narración se nutre de teatralidad. El autor se sirve de personajes artistas, polivalentes, quienes, como en un sistema de vasos comunicantes, actúan con total facilidad entre lo dramático y lo narrativo. La acuñación de una narradora-protagonista, pícara y farsante profesional ha contribuido a la fácil intromisión de los hilvanes teatrales en el tejido novelesco. Teresa tiene todas las predisposiciones de una comediente, pues nace con dotes de cantante («A la fama de mi voz, que corrió por la ciudad,

15. Fernández Nieto, 1985, p. 167.

16. Giorgi, 2014, p. 1.

se dobló el auditorio en la comedia», p. 211) y manifestó una precoz inclinación por el arte dramático («me determiné a seguir aquella profesión, a que yo siempre fui muy inclinada desde niña; de suerte que todas las veces que vía comedia envidiaba notablemente a aquellas mujeres della, y las galas que traían», p. 209). Por eso, en cuanto se ejercitó en la profesión, tuvo mucho éxito. Su afición al arte escénico la lleva a ver una comedia en Granada donde se produce su reencuentro con Sarabia, su examante que se ha hecho gran actor. Este reencuentro marca un antes y un después en la vida de la pícara; Teresa va a casarse de nuevo, y cambiará de profesión pasando de peluquera a comediante:

Con la continuación de visitarme Sarabia tan galán y verle yo representar, se me abrieron las antiguas heridas del pasado amor, y paró todo en matrimonio, persuadiéndome él a que nos casásemos, que con mi buena voz ganaría muy buen partido en la compañía, que junto con el suyo sería suficiente para pasarlo bien los dos. Tanto me dijo, que me determiné a seguir aquella profesión... (p. 209).

Así, la comedia acaba convirtiéndose en un elemento fundamental de la obra por dos razones. Primero, porque los dos mejores momentos de la vida de Teresa son cuando era una joven moñera en Madrid y cuando ingresó en el mundo del espectáculo teatral en Andalucía. Y en segundo lugar, porque su ruina también emana del mundo comediante con la muerte de su marido Sarabia matado por los doctores burlados en el segundo entremés y sobre todo cuando los farsantes desvelaron la verdadera identidad de la taimada mujer a don Diego quien la echa luego de su casa. Allí empieza el calvario y la decadencia de la pícara. Ahora todo le sale mal, pierde su garra picaresca, las puertas del éxito se cierran para ella y se culmina su degeneración con la vuelta al punto de partida, es decir, el retorno a la casa de su amiga de infancia, Teodora, desde donde empezó la aventura picaresca.

A este cambio generado en la vida de Teresa por la comedia, se añade el alto coeficiente de comicidad que se nota en algunas acciones protagonizadas en la prosa. El episodio en el que Teresa llega a casa del caballero don Sancho de Mendoza, disfrazada de doña Leonor de Mendoza, es digna de una farsa palaciega. Merece la pena reproducir algún pasaje del episodio.

Apenas el caballero leyó la certificación, cuando yo llegué, y puesta de rodillas, pedí al capitán la mano, como hija suya, mostrando algunas lágrimas, que me ocurrieron que fueron de grande importancia. El capitán, bañado en ellas, me recibió entre sus brazos, dándome muchos besos en la frente y diciéndome entre sollozos:

—¡Ay, hija querida de mi alma, único consuelo mío y alegría de mi vejez! ¿Es posible que haya permitido el cielo, tras de tan largo tiempo, haberte traído a que me cierres los ojos y muera yo consolado?

No hacía sino abrazarme y yo besarle una mano, derramando también lágrimas. El caballero que estaba allí, no menos tierno que su primo, le dijo:

—Dejad, señor don Sancho, que todos participemos de ese contento, que sin pensar nos ha venido en la señora mi sobrina y vuestra hija.

Abrazome, echándome mil bendiciones y diciendo:

—¡Válgame Dios, lo que te pareces a tu desgraciada madre; hágate el cielo más dichosa que a ella!

A las voces que oyeron los criados entraron todos de tropel, y su dueño les dijo:

—Hijos míos, besad la mano a mi hija, que por milagro de los cielos ha venido a que la vean mis ojos antes de que me los cerrase la muerte (pp. 186-187).

Las exclamaciones y las preguntas retóricas de este diálogo son características de la comedia. Este episodio ha de leerse como la segunda parte y la continuación de la historia que el viejo ermitaño Feliciano contó a Teresa en el capítulo IX. Sin embargo, si el final de la historia narrada por Feliciano es trágico con el asesinato de doña Leonor y el rapto de su hija, la segunda parte de esta desventura se desarrolla en su versión más cómica. Esta fragmentación de la historia en dos segmentos narrativos trágico y cómico es un rasgo del teatro del Siglo de Oro y dimana de la estética de la *variatio*, esto es, de la búsqueda de la belleza artística. Lope de Vega escribe en los vv. 174-180 de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

La segunda parte de la historia de Feliciano y doña Leonor es como una comedia de raigambre histórica, pues Teresa se inspira en el suceso que le contó Feliciano para representarlo asumiendo el papel de la superviviente de la tragedia de doña Leonor. Este pasaje de la obra tiene toda la estructura de una pieza teatral dividida en tres actos. El primer acto es la llegada de la falsa doña Feliciano a casa de don Sancho de Mendoza y su recepción por este. Esta irrupción de la disfrazada Teresa con indumentaria correspondiente al rango de la mujer imitada (doña Feliciano de Mendoza), el arrodillamiento con las falsas lágrimas ante su engañado padre, los abrazos, la presencia de otros miembros de la familia Mendoza convertidos en espectadores de la actuación, constituyen una verdadera «puesta en escena» —hablando como Bermúdez— y generan lo que Yudin llama «novela comediesca»¹⁷. Es como si Teresa relatara su propia actuación teatral; de su narración brotan las imágenes de una representación. Estamos ante una novela con segundo fondo teatral. El segundo acto es la inesperada venida de la verdadera doña Feliciano de Mendoza y Guzmán que pone a don Sancho en un dilema y le obliga a matizar y reconsiderar su relación con Teresa. La imprevista presencia de la auténtica hija es el elemento perturbador que genera la tensión y asciende la trama al nudo. Para convencer al capitán don Sancho de Mendoza de que es su hija, la fingida Teresa le entrega un acto notarial firmado por un tal Galcerán Antonio, notario de la ciudad de Valencia

17. Yudin, 1969.

(p. 185). En cuanto a la verdadera doña Leonor de Guzmán, su certificado de autenticidad lleva la firma de «Vasco de Gama, escribano real de Su Majestad en esta ciudad de Lisboa, cómo el Padre maestro Fray Antonio Mascareñas, de la Orden de la Santísima Trinidad» (p. 197). El cruce en manos de don Sancho de Mendoza de ambos documentos con versiones diferentes de la misma historia introduce en la novela lo que en ciencia cinematográfica es conocido hoy bajo el nombre de «efecto Rashomon», lo cual genera un gran suspense en el desarrollo de la trama. El tercer y último acto empieza a partir de las pruebas dadas por la verdadera hija seguidas de la confesión de la estafadora Teresa. Esta tardanza en dar indicios del final de la historia cuadra perfectamente con la recomendación de Lope de Vega en los vv. 300-301 de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* («de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para»). El reencuentro del padre con su hija raptada desenlaza el relato comediesco cuyo final hubiera podido ser trágico si don Sancho hubiera decidido darle a la disfrazada pícara el castigo que merece («hízolo el cielo mejor, que suele (para que conozcamos la bondad de su Criador) hacernos favor cuando merecemos pena y castigo», pp. 204-205), lo que hubiera llevado a una tragicomedia, pero Alonso de Castillo Solórzano se decanta por el final feliz de una comedia, lo que también evitaría matar a la protagonista y concluir el relato picaresco.

Del capítulo XVIII brotan también ingredientes teatrales. El episodio de la burla a don Leonardo y don Esteban en Toledo por Briones, el escudero de Teresa, esmalta la narración picaresca de material maravilloso. En efecto, ante la persistencia de don Leonardo para ser recibida en casa de Teresa, esta última le urde una mofa declarando muerto a Briones. Luego invita al caballero y lo encierra en una sala de espera a la que acude Briones disfrazado con traje de difunto. Leamos algunas líneas del episodio:

Adornado así, tomó una hacha en la mano, y desta suerte (habiendo crujido los hierros de la cadena gran rato antes) entró en la sala donde aguardaba el caballero el fruto de sus pretensiones. La luz de la hacha manifestó la horrenda figura de Briones, el cual entró con lento paso, crujendo los hierros y arrastrando parte de la cadena por el suelo a ofrecerse a la vista de don Leonardo, poniendo en él unos ojos espantables. Era Briones hombre de sesenta y cuatro años, enjuto de rostro, ojos grandes, muy calvo y con la barba larga y el barniz que ayudaba a su fealdad. Todo esto atemorizó de tal suerte a don Leonardo, que desde que entró por la puerta de la sala comenzó a temblar y a hacerse cruces, sin poder moverse, de donde estaba tan cortado le tenía el miedo.

Emparejó Briones con él, y asestándole los ojos dio un suspiro muy doloroso, y tras él le dijo:

—¡Ay de ti, pobre don Leonardo, si te atreves a infamar esta casa, qué castigo se te espera!

Con esto y otro gemido que dio más doloroso que el primero, le volvió las espaldas y se entró por donde había venido. Quedó don Leonardo casi para expirar, porque como él tenía por muerto al viejo y había estado en su entierro, viendo ahora su misma figura y en aquel hábito cargado de cadenas, sin duda se pensó que allí fuera el fin de sus días (pp. 286-287).

La oscuridad del escenario con la luz apagada en la habitación donde espera el amante don Leonardo, la repentina aparición de una figura fantasmagórica en lugar de la novia, las mismas acciones asombrosas que se repiten con don Esteban, el espanto derivado de las escenas hasta causar la enfermedad de uno de los personajes y el descubrimiento final del engaño por los atemorizados, son tantos ingredientes teatrales que dan la impresión de estar ante una representación de una comedia. Ignacio Arellano ha subrayado en su estudio de la «comicidad escénica en el teatro de Cervantes»¹⁸ el pregón como elemento de la comicidad. En *La niña de los embustes* también la aparición de la figura del pregonero en el episodio particularmente cómico del retrato de don Sancho descubierto por don Álvaro en el vestido de Teresa puede interpretarse como un rótulo de la teatralidad del relato:

Halló el pregonero; pagole bien, y él vino en altas voces diciendo que a quien hubiese hallado un retrato perdido desde las nueve del día le daría buen hallazgo. Esto pregonó tres veces en mi calle, y fue en ocasión que habiendo don Álvaro vuelto a leer el papel y hallado en él muchas finezas y amores cortesanamente dichos, trataba de averiguar con violencia la verdad del caso (p. 247).

Los pasajes del relato en los que se nota cierta comicidad no son detallistas como suele pasar con el género novelesco, hay más bien una notable rapidez de las acciones. Son episodios en los que Castillo Solórzano pone el énfasis más en el «hacer» que en el «ser» de los personajes, lo que es uno de los rasgos del teatro áureo según afirma Alexander Parker: «La característica genérica del teatro español es el hecho de que constituye esencialmente un teatro de acción y no un teatro de personajes. No se propone retratar en forma acabada y completa a los personajes, aunque ciertas obras, incidentalmente, lo logran»¹⁹.

La segunda parte del capítulo XVII es una dramatización novelesca en toda regla porque los personajes que actúan en la narración son profesionales de la comedia. Desde el encuentro de Teresa con el amigo de su difunto marido Sarabia en la feria de Sevilla hasta el final del capítulo, todos los personajes son farsantes excepto don Diego. Aquí Alonso de Castillo Solórzano pone en pausa la narración a la primera persona del singular, marca paradigmática de la pseudoficción picaresca, para introducir el diálogo entre Teresa, el amigo de Sarabia y don Diego. La conversación entre Teresa y su excompañero de la compañía de teatro es digna de una representación teatral. La disfrazada Teresa reconocida por un amigo de Sarabia persiste en su disfraz, lo que enfada a su excolega de compañía de teatro y los sume en un diálogo digno de una prestación escénica:

—Hidalgo, ¿conóceme por dicha, que me habla con tanta llaneza, o parézcome a otra persona conocida suya?

—¡Bueno, por Dios! —dijo el cómico—. Basta que hace vuarcé la vista gorda, habiendo comido conmigo más veces que pelos tengo en las barbas. Pues Teresa,

18. Arellano Ayuso, 2017, p. 26.

19. Parker, 1990, p. 30.

¿tú te me empinas con el nuevo hábito? Ea, cada uno se conozca, y si es menester callar por algún respeto, la haré.

—Descomedido y vil hombre; vos no sabéis con quién os burláis [...] quiero que entendáis que yo me llamo doña Teresa de Mendoza, viuda de don Álvaro Osorio.

—Y de Agustín de Sarabia, cómico —dijo el atrevido farsarse.

—En eso mentís —dije yo—; y si os afirmáis en ello, sabré llamar dos lacayos que os maten a palos.

—¿Sirve de eso Hernandillo? —dijo él (p. 260).

El diálogo como modalidad discursiva de predilección del teatro entrecorta el monólogo narrativo picaresco y proporciona al relato la polifonía característica de la comedia. Los numerosos reencuentros de los personajes en momentos inesperados (Sarabia y Teresa en Granada, Don Sancho de Mendoza y su hija Feliciano en Málaga, Teresa y su excompañero de la compañía de teatro en la feria de Sevilla, Teresa, doña Leonor y don Álvaro en casa de don Sancho, Teresa y Teodora en Madrid al final de la obra) constituyen un material teatral con el que Castillo Solórzano ha ingeniado el relato picaresco.

El carácter fugitivo de algunos personajes que solo aparecen de manera puntual para cumplir su cometido ha sido subrayado por Giulia Giorgi²⁰ como una marca del teatro. Es por ejemplo el caso de Hernando, Briones, los excolegas comediantes de Teresa que irrumpen en casa de don Diego para denunciar a la pícara.

A todo lo subrayado se agregan lo metateatral y ciertos aspectos de la comedia que Alonso de Castillo Solórzano refleja en filigranas. Es el caso de la gran exigencia del público amatorio de comedias que siempre manifiesta escuetamente sus impresiones. El auditorio es siempre panegirista y está agradecido con los buenos actores: «El hizo extremadamente su papel, dejando al auditorio gustosísimo, y saliendo toda su gente diciendo mil alabanzas de lo bien que lo había hecho» (p. 206). Pero también el público se ha convertido en el terror de los malos actores de manera que la reacción de los aficionados llegó a ser un tópico literario en el Siglo de Oro. Así, Castillo Solórzano hace decir a Teresa, hablando de la comedia: «aunque ella fuese de las que atraen silbatos y castra-puercos, se salvaba por mí. Esto conocía bien el autor, y así me regalaba con grande cuidado; hacía algunos papeles pequeños, en que di muestras de que representaría bien» (p. 211). El miedo a la reacción del público explica todo el desconcierto del autor de la comedia y lo obliga a aplazar la representación por la enfermedad de Teresa y por eso la envía a los doctores, objeto de la burla, para que la curen. Pero con la persistencia del enfado de la pícara, el autor decide sustituir a Teresa por otra compañera suya que será condenada por la audiencia: «Al fin al tercero día se hizo la deseada comedia, en la cual la dama compañera erró el papel y dio que notar al auditorio y decir que se me había hecho agravio en quitármelo, por lo cual no se le lució bien la comedia; contra sí hizo y a dinero pagó su tema» (p. 221). Castillo Solórzano tampoco se olvida del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega hablando del particular cuidado

20. Giorgi, 2014, p. 4.

que el promotor de las comedias pone en la indumentaria de la actriz, adaptando rigurosamente los vestidos a los estatutos sociales de las figuras que ella representa: «ofrecía para el vestido de ángel, ya el de mora, ya el de bandolero, ya el de india; de suerte que él era el obligado a adornar todas mis transformaciones a costa de su moneda, que gastaba conmigo sin duelo» (p. 215).

La narración de la vida de Teresa puede leerse también como un discurso novelesco sobre el teatro de la época. Que la novela áurea hable del teatro no es de extrañar, sino que refleja la realidad cotidiana de la España de Felipe IV, el rey que ha contribuido al apogeo del teatro convirtiendo las representaciones escénicas en el ocio favorito de la realeza. Por eso, al narrar la vida en la Corte es obvio que la novela hable del teatro. Sobre el papel del rey Felipe IV en la profusión de las farsas escénicas, José Deleito y Piñuela escribe:

Desde que fue rey Felipe IV dio rienda suelta a sus aficiones escénicas. A partir del 5 de octubre de 1622, según consta por una cuenta de Palacio, se representaban periódicamente comedias en el aposento de la reina Isabel los domingos, jueves y días festivos, siendo los intérpretes las más reputadas compañías de cómicos que había en España, a cada una de las cuales se pagaban 300 reales. De modo que sólo en los primeros cuatro meses se representaron allí 43 comedias, por las que se pagó a los actores la suma de 13.500 reales²¹.

A esta rentabilidad de la actividad teatral se refiere Alonso de Castillo Solórzano al aludir frecuentemente al prestigio y a la fama de los grandes actores y las reputadas compañías. Teresa confiesa que su situación económica y social mejoró con las prestaciones teatrales:

Acrescentome el partido de suerte, que con los dos ganábamos cincuenta y cuatro reales cada día; con que lo pasáramos bien si Sarabia no se comenzara a distraer con darse al juego, de modo que cuanto ganábamos estaba jugado esotro día y se buscaba para la comida (p. 212).

Hasta el propio Castillo Solórzano alude de manera subyacente a la efervescencia de la comedia en la Corte de Madrid. En el capítulo XVI, Teresa ahora actriz, recibe de Madrid «una comedia escrita por tres poetas de los mejores que se conocían entonces. Era la comedia de aparato, galas y grandes tramoyas» (p. 218). Aquí la caracterización de la comedia (de aparatos, galas y grandes tramoyas) no es inocente, era el decorado de moda surgido del gran refinamiento del escenario que el propio rey Felipe IV llevó a su clímax al hacer

venir de Italia, en 1626, al gran artista escenográfico, pintor, arquitecto e ingeniero florentino Cosme Lotti para construir un teatro de palacio. Lotti causó pasmo por sus decoraciones magníficas y sus complicadas tramoyas, hasta el punto de apodarsele «el Hechizado», y durante muchos años fue el constructor, director y

21. Deleito y Piñuela, 2019, pp. 178-179.

renovador de la escenografía teatral, tanto en los tabladros como en los carros ambulantes que se usaban para las farsas dramáticas palaciegas, igual en los alcázares de Madrid que en los Sitios Reales²².

La vida de Alonso de Castillo Solórzano bajo la protección del marqués de los Vélez nombrado virrey por Felipe IV le permite conocer de cerca la afición del rey por el teatro. Así, intenta recoger estas novedades escenográficas en sus textos siguiendo tal vez los pasos del Fénix Lope de Vega, quien «encomia el aparato escénico con que se representó en el año 1629 su égloga *La selva sin amor*, corriendo a cargo de Lotti el decorado»²³.

4. CONCLUSIÓN

En definitiva, podemos calificar *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* como novela teatral a la luz de la gran cabida que en ella tiene el arte dramático. Castillo Solórzano ha creado en esta obra una perfecta hermandad entre los dos géneros cuya interacción es intrínseca, yendo más allá de una mera coexistencia. La técnica de la *mise en abyme* y la teatralidad de la prosa son los dos pilares fundamentales que sostienen el edificio de la novela mixta que propone Castillo Solórzano en *La niña de los embustes*.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano Ayuso, Ignacio, «Comicidad escénica en el teatro de Cervantes», en *El texto dramático en las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos xx y xxi*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2017, pp. 19-44.

Arellano Ayuso, Ignacio, *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2020.

Arredondo Sirodey, María Soledad, «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2006, pp. 35-51.

Bermúdez, Luana, «*Las Harpías en Madrid y coche de las estafas*, de Alonso de Castillo Solórzano: entre novela y puesta en escena», *Edad de Oro*, 36, 2017, pp. 109-122.

Campana, Patrizia, «"Et per tal variar natura è bella": apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», *Perspectivas en los estudios cervantinos*, 17, 1997, pp. 109-121.

22. Deleito y Piñuela, 2019, p. 180.

23. Deleito y Piñuela, 2019, p. 180.

- Castillo Solórzano, Alonso de, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, tomo II, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, Paris, Seuil, 1977.
- Deleito y Piñuela, José, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial, 2019.
- Faye, Djidiack, «La *variatio* en la teoría de la novela áurea: las novelas picarescas de Alonso de Castillo Solórzano: *Aventuras del Bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*», *Geste et voix*, 23, 2016, pp. 134-146.
- Fernández Nieto, Manuel, «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 189-201.
- Fernández Nieto, Manuel, «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas», *Criticón*, 30, 1985, pp. 151-168.
- Giorgi, Giulia, «Técnicas e influencias teatrales en la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano: el caso de las *Noches de placer*», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-10.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo, «El entremés como capítulo de novela, ¿un lugar para lo fantástico?», en *De lo sobrenatural a lo fantástico: siglos XII-XIX*, ed. Barbara Greco y Laura Pache Carballo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 191-201.
- Parker, Alexander A., «El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación», en *Lope de Vega: el teatro*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, pp. 27-62.
- Riley, Edward, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus Ediciones, 1981.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General de Librería, 1976.
- Yudin, Florence, «Theory and Practice of the Novela Comediesca», *Romanische Forschungen*, 81, 1969, pp. 585-594.